# 艺术边界及其突破:来自艺术史的个案

沈 语 冰

(浙江大学 美学与批评理论研究所,杭州 310030)

**摘　要:** 当绘画媒介达到其物性的临界点(变成一块空白画布的时候),人人都认为绘画已经走进了死胡同,但谁能预见当代的艺术家们又将物性(而不再是媒介性)当作了艺术表达的手段?这大概就是艺术边界及其突破的故事中最成功的案例。

**关键词:** 艺术概念;艺术边界;格林伯格;迈克尔·弗雷德;德·迪弗

**中图分类号:**J 0　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2016)06-0027-06

## 一、不断突破的艺术边界

20世纪60年代中后期,一个通常被称为极简主义的艺术家群体,包括罗伯特·莫里斯(Robert Morris)、唐纳德·贾德(Donald Judd)、托尼·史密斯(Tony Smith)、卡尔·安德烈(Carl Andre)等,展出了一系列作品。这些作品或者非绘画非雕塑,或者将绘画和雕塑的形状简化到不能最简。前者如贾德的《无题》(1966年),一组由六个立方体构成的挂在墙上的作品。说它是雕塑,它却像传统的绘画那样挂在墙上;说它是绘画,它却不用颜料、画布。总之是一个非绘画非雕塑,但同时又在绘画与雕塑之间的“特殊物品”(贾德本人对它们的称呼)。后者如托尼·史密斯的《黑色盒子》(1963－1965年),一块漆成黑色的准立方体钢材,形状简化到了极致。

传统上对极简主义的解释,多半认为他们是现代主义理论的逻辑结论。而现代主义理论通常又被认为概括在克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)的《现代主义绘画》一文中。在这篇论述视觉现代主义的最著名的文章里,格林伯格提出了现代主义的本质是“以一个学科的特有方式批判这个学科本身”,因此现代主义成了一场不断自我批判、不断纯粹化的过程。所谓纯粹化,就是从每一种艺术媒介(例如绘画)中不断剔除那些不属于它的本质的东西。比方说,对绘画来说,文学性、立体感、戏剧性,甚至音乐性都不是本质性的东西。因此,对格林伯格来说,平面性成了绘画独一无二的特质,甚至构成绘画独一无二的本质。他说:

> 然而,正是绘画表面那不可回避的平面性的压力,对现代主义绘画艺术据以批判并界定自身的方法来说,比任何其他东西都来得更为根本。因为只有平面性是绘画艺术独一无二的和专属的特征。绘画的封闭形状是一种限定条件或规范,与舞台艺术共享;色彩则是不仅与剧场,而且与雕塑共享的规范或手段。由于平面性是绘画不曾与任何其他艺术共享的唯一条件,因而现代主义绘画就朝着平面性而非任何别的方向发展。①

在稍后发表的《抽象表现主义之后》的文章里,格林伯格进一步指出:

> 在别处[在《现代主义绘画》里],我已经写过那类自我批判的方法,我认为这一方法提供了现代主义艺术的内在逻辑……自我批判的目的——这种自我批判是经验的,完全不是理论家的事——是要确定艺术及各类具体艺术的不可还原的本质。在现代主义的检测下,绘画艺术越来越多的惯例已被证明是可有可无的、非本质的。到现在为止,人们已经确信,绘画艺术不可还原的本质似乎由两个基本的惯

---

**收稿日期:**2016－08－10

**作者简介:**沈语冰,男,浙江余杭人,浙江大学美学与批评理论研究所教授。

① C. Greenberg, “Modernist Painting”, in C. Harrison & P. Wood(eds.), *Art in Theory* 1900—1990: *An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1992, p. 756.

> 例或规范组成:平面性与平面性的边界;遵守这两个规范已足以创造一个可以被经验为一幅画的对象:因此,一张展开的或被钉起来的画布,早已作为一幅画存在——尽管并不必然是一幅成功的画。①

在这里,格林伯格的理论提出了如此极端的观点:“一张展开的或被钉起来的画布,早已作为一幅画存在。”而这,毫无疑问是他的现代主义理论应有的逻辑结论。

我认为,没有比这一艺术史和艺术理论的个案更好的东西,来讲述艺术不断突破其边界的故事了。当艺术(这里暂以绘画为例)的本质,被认为必须拥有高贵的题材(神话、历史题材或宗教故事),库尔贝的《碎石工》和马奈的《龙须草》就突破了其边界;当绘画被认为至少必须完成,而完成又被理解为所有制作过程的痕迹(包括笔触)必须被掩盖起来,莫奈的《日出·印象》就突破了其边界;当绘画的本质被认为必须拥有正确的透视和素描,否则就不是绘画(至少不再是正确的绘画)时,塞尚的《高脚果盘》就以其放弃透视和正确素描而突破了其边界;变形可以接受,但绘画至少要有正确的色彩(而所谓正确的色彩,要么是古典画派中的固有色,要么是现代画派中的关系色),马蒂斯的主观色彩就突破了它的边界;色彩可以主观,但绘画至少得有必要的具象的形象,康定斯基和蒙德里安的抽象画便突破了其边界;抽象可以,但画面至少得有一些色彩,以及或几何或有机的形象,马列维奇的《白上加白》的纯白色颜料画就突破了其边界;画布上的纯色颜料可以,但绘画至少得有颜料,那么,一块没有任何颜料的纯画布是不是一幅画?

无论答案是肯定还是否定的,绘画这门艺术似乎都已经被逼到了其逻辑的死角。绘画死了,人们这样宣布。事实上,宣布绘画死亡的时间,早在 19 世纪 30 年代达盖尔发明照相术的时候,就已经有人提出来了。绘画好歹还苟延残喘了一个世纪之久。自从摄影术发明以来,一部现代绘画史,用格林伯格的话来说,便是不断地发现其可有可无的惯例被抛弃的历史,但是,他坚持认为,绘画最终发现有两个惯例是无法抛弃的:平面性以及平面性的限定(或边界)。

因此,当极简主义艺术家们将格林伯格的理论推进到其逻辑极致——他们当真展出了一块纯白的画布(或者,就雕塑而言,一个纯黑的立方体)——的时候,某种意义上,人们终于松了一口气:现在,绘画真的死了(或者,就雕塑而言,雕塑也真的死了)。

绘画死了,但艺术似乎并没有终结。尽管,当 1917 年——早在极简主义诞生整整半个世纪之前——法国艺术家马塞尔·杜尚将一只小便器送到美国独立艺术家大展之上时,艺术同样被宣布为已经终结了。只不过,宣布艺术终结的这位哲学家,还得等待半个世纪之久,当他在某个画廊邂逅安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》的时候,才严肃地思考艺术终结之事。人们都知道,他便是阿瑟·丹托。②

## 二、关于艺术边界和艺术本质的论述

关于艺术本质和艺术边界的论述早已汗牛充栋。尽管欧陆哲学提供了 20 世纪以来几乎所有最具原创性的艺术哲学和美学思想,但是,围绕着艺术边界的讨论,主要成了英美分析哲学家们的专业。分析哲学有其优势,特别是,它们占据了英美各大学哲学系的主要职位,因而显得更有体制内的强势。他们相互引用(因此其论文的引用率不低),并且明确排斥非分析传统的言论(故意忽略或不引用它们成了他们的主要策略)。③ 人们谈到艺术的边界或艺术的本质等问题,总是绕不开分析哲学,本文试图提供一个更宽广的视野,将来自艺术史的理论论说包括进来。

跟分析哲学擅长语言分析,并将艺术的本质

---

① C. Greenberg, “After Abstract Expressionism”, *Art International* 6, Oct, 25, 1962, p. 30.

② 参见阿瑟·丹托:《寻常物的嬗变》,陈岸瑛译,南京:江苏人民出版社 2012 年版;《艺术终结之后》,王春辰译,南京:江苏人民出版社 2007 年版。

③ 关于分析哲学的优势和劣势的评论,代不乏人。其中要数从分析哲学中反戈一击的理查德·罗蒂最有发言权。参见罗蒂:《哲学与自然之镜》,李幼蒸译,北京:商务印书馆 2003 年版;《后哲学文化》,黄勇译,上海:上海译文出版社 1992 年版。晚近对分析哲学的深入透析,参见罗森:《分析的限度》,夏代云译,上海:华东师范大学出版社 2016 年版。

问题或边界问题概括成“艺术是 X,当且仅当 X……”之类的论述不同,来自艺术史的相关论述,具有艺术史史料的实证优势,而这些史料,通常是分析哲学担心自己被污染,因而唯恐避之不及的。分析哲学似乎在哲学的(philosophical)与历史的(historical)之间,划出了严格的界限。哲学的方法只分析语言,而不及语言所涉的历史内容。通常这种方法被认为可以追溯到康德那儿,因为康德严格区分了先验的和哲学的论述,与经验的、历史学的和人类学的论述。然而,正如我下文即将表明的,只有有关艺术本质和边界的描述性论述(以及某种程度上的规范性论述),才适合分析哲学。相反,晚近越来越显出其活力的知识考古学的论述,并不局限于分析哲学一隅。

让我们先看有关艺术本质和边界的描述性论述。无论是亚里士多德的“艺术是模仿”,柯林伍德的“艺术是表现”,托尔斯泰的“艺术是情感的交流”,还是布鲁姆斯伯里群体的“艺术是有意义的形式”①,本质上都是对艺术“是”(is)什么的描述,因而都是逻辑－本体论的,也适合对其进行语言分析,例如对其逻辑谓词的定义,以及对艺术这一概念的内涵和外延的界定。而外延的界定必定意味着对其边界的确定。但是,正如比利时学者蒂埃尔·德·迪弗(Thierry de Duve)所说,寻求对艺术作这类界定的人,仿佛是从火星上来的人种学家,他们是从生态区位上来描述并界定被人类宣称为“艺术”的东西的。②

然而,没有一个给艺术下定义的人是从火星上来的,或者能够以上帝的视野来观看和描述人类的种种艺术活动。任何一个人总是已经是人类大家庭的一分子,总是已经是一个“介入式”的社会学家,总是已经是一个为争夺艺术“应当是”(ought to)什么的话语权的“前卫艺术家”、“前卫艺术理论家”或“前卫艺术批评家”。在这种意义上,关于艺术是什么的那个逻辑－本体论问题,不得不让位于艺术应当是什么的语言－符号学问题,进而让位于艺术实践或有关艺术的话语本身的语用学问题。③

20 世纪八九十年代,一种从根本上区别于英美分析哲学的艺术理论,一种突破了“哲学的”与“历史的”二元对立的知识考古学论述,开始进入有关艺术定义及其边界的讨论。在对有关艺术定义的描述性论述和规范性论述做了通盘的考量之后,德·迪弗发现没有一种论述能通得过杜尚《小便器》的测试。例如,近代以来影响最大的艺术理论,即康德美学——就康德是美学学科的真正奠基者(但不是美学学科的命名者)而言,也就是美学本身——是建立在艺术品与日常用品的区分之上的,但杜尚的小便器不就是一个日常用品吗?由此产生了一个后果,要么不承认杜尚的小便器是艺术(这与艺术史和整个艺术体制不合:因为无论是艺术史还是艺术体制都已经将杜尚的小便器记录在案,并堂而皇之地把它置于博物馆之上),要么承认康德美学或整个古典美学的崩溃。许多人选择了前者。但这也就意味着,他们选择了无视整整一个世纪以来半数以上的当代艺术。因为,无论是达达主义、激浪派,还是多数概念艺术、地景艺术、装置艺术,都是建立在杜尚的现成品概念之上的。

然后,在考查了有关艺术本质及其边界的描述性论述和规范性论述之后,德·迪弗认为它们要么是不能成立的,要么是无趣的。正如上面已经提到的,这些论述之所以不能成立,是因为它们都通不过杜尚《小便器》的测试。而归因论或惯例论能够通过这一测试,只是与杜尚精心策划、波谲

---

① Significant form 在国内通常被译为“有意味的形式”,而且被认为是克莱夫·贝尔提出来的。但是,对历史文献的进一步考证表明,类似的说法在贝尔《艺术》(1914 年)出版之前许久,就开始在布罗姆斯伯里群体中流行。例如,贝尔的老师、公认的现代美学理论的奠基者之一罗杰·弗莱早在1910 年的讲座中就用了“表现性的和有意义的形式”(expressive and significant form)这样的表述。而从布鲁姆斯伯里群体所主张的形式主义理论着眼,这个高度形式主义的概念也不宜译为“有意味的形式”(特别是经过李泽厚先生的解释后,它成了马克思主义实践美学的注脚,意味似乎有了“积淀着内容意涵”的意思),而是“有意义的”“表达意义的”意思。详见笔者为罗杰·弗莱《弗莱艺术批评文选》(沈语冰译,南京:江苏美术出版社 2010 年版)所写的“导论”,第 3—49 页。

② 参见蒂埃里·德·迪弗:《杜尚之后的康德》,沈语冰等译,南京:江苏凤凰美术出版社 2014 年版,第 7—16 页。

③ 德·迪弗:《杜尚之后的康德》,第 16—28 页。

云诡的“泉”这一事件相比,那些半个世纪之后才提出来的理论,一下子变得陈腐无趣了。①

有鉴于此,迪·德弗选择了知识考古学的方法。考古学与历史学似有相似之处,例如它们都处理已经过去了的对象。但是,与历史学注重渊源和影响等历时考察不同,考古学重视对年代学上的某个横截面作共时研究,因此它考察的是话语事件的各种惯例及边际条件。迪·德弗发现,有一个时期,艺术这个名词在西方基本上被当作一个专名来使用。尽管从穆勒,经弗雷格和罗素的校正,再经过约翰·塞尔、普特南的再校正,直到克里普克,分析哲学中的专名理论显得颇为复杂,但是,他们的一个核心题旨是,专名(例如“约翰”)只有指称,没有意义。你很难想象所有被叫作“约翰”的人具有所谓的共通本质或约翰性。艺术也复如是。你只能说“这个是艺术”“那个也是艺术”,但“艺术”这个称谓,并无固定的内涵或意义。②

这一发现的效果是惊人的,甚至可以说是骇人听闻的。什么?在西方历史上的某一个时期——确切地说就是现代时期——艺术这个称谓被当作专名来使用,只能用它来指称“被称为艺术的东西”,却没有固定的内涵或意义?!但很快,读者大概能够理解,为什么这个乍一看骇人听闻的见解,却值得认真考量。

这就涉及德·迪弗在《杜尚之后的康德》里所说的第三个主要观点:他关于艺术曾经是一个专名的理论能够解决现代艺术的二律背反。什么是现代艺术的二律背反?这里有必要简要插入科苏斯与格林伯格之争。

20 世纪 60 年代,正当格林伯格的名声如日中天的时候,他的理论遭到了概念主义艺术家和理论家科苏斯(Kosuth)的挑战。科苏斯坚持认为艺术就是概念,而不是格林伯格所说的是审美(现象)。③ 他们之间的理论分歧,可以概括成如下形式:

正题(格林伯格):艺术不是概念(艺术基于趣味)

反题(科苏斯):艺术就是概念(艺术与趣味无关)

从回顾的角度看,格林伯格的读解允许他将自己的美学限定在现代主义绘画和雕塑上,而科苏斯的读解却为 60 年代出现的、某些质疑传统媒介的特殊边界的艺术实践设定了规则。对这些艺术实践来说,这一替代方案似乎变成了下面这种情形:要么我们为我们所做的东西要求“艺术”之名,而以审美为代价;要么我们需要审美,而又处于不是“艺术”的名称之下。因此,这成了“没有审美的艺术”与“没有艺术的审美(行动)”之间的一个较量。而你无论赞成哪一方,都有可能牺牲 20 世纪以来(特别是 20 世纪 60 年代以来)的半数艺术品:

在艺术(*Art*)这一边,我们可以发现这样一些作品:它们被称为艺术,又被假定剥夺了所有审美品质,例如罗伯特·劳申伯格的《擦掉德·库宁》(Robert Rauschenberg's *Erased de Kooning*, 1963),罗伯特·莫里斯的《审美撤离的陈述》(Robert Morris's *Statement of Esthetic Withdrawal*, 1963),吉恩·比利的《词画》(Gene Beery's *Word Paintings*)(1960 – 1963,例如,其中有一幅是这样说的:“抱歉,此画暂时过时了。因更新而关闭。等待审美重启”)。

而在行动(*ACT*)那一边,我们发现了多数时候属于不那么有理论野心,但却最富有乌托邦色彩的概念艺术的作品,或者属于激浪派的作品。这些作品想要提供或引发审美经验,却不声称它们应该被称为艺术,或者它们应该被置于一个被称为艺术的语境中。这种倾向的典型例子是所谓的“调控下的作品”或“指导下的作品”,它们可以被制作出来,却不一定需要艺术家来做,而是任何人都能做的。④

众所周知,康德通过诉诸将概念划分为“规定性的”和“非规定性的”,进一步通过诉诸“现象的超感性的基底”这个“非规定性的概念”来解决趣味的二律背反。而德·迪弗通过诉诸“艺术是一个概念,但它不是一般概念(通名),而是专名”

① 参见德·迪弗:《杜尚之后的康德》,第二章“考虑到理查德·穆特事件”,第 82—121 页。

② 特别参见德·迪弗:《杜尚之后的康德》,第 51—54 页。

③ Kosuth, “Art after Philosophy I and II,” in *Idea Art*, ed., Gregory Battcock, New York: Dutton, 1973.

④ 参见德·迪弗:《杜尚之后的康德》,第 238—243 页。

的理论,成功地解决了现代艺术的二律背反:

> 正题(格林伯格):艺术不是概念,它不是一般概念即通名(而是一个专名)
>
> 反题(科苏斯):艺术就是概念,它是一个专名

因此,格林伯格的正题与科苏斯的反题,就不再构成背反。现代艺术史上总是有半数作品被宣布为不是艺术的情况,也得以克服。

然而,如果说艺术的专名理论仍然属于高度的分析哲学的话,那么,德·迪弗真正原创的地方是他的现代主义考古学。可惜他在这个问题上的探索,用力之巨,洞见之深,根本不是我简短的述评所能见出的。这里,我只能对他的其中一个洞见表示惊叹。如果说康德第三《批判》的全部预设乃是"人人都是鉴赏家"(通过审美教育,人人得有鉴赏能力,因此鉴赏判断是普通而又必然的),那么,德·迪弗的现代主义考古学则发现,杜尚(经过其后裔波依斯的诠释)的全部洞见则是:人人都是艺术家。①

人人都是艺术家,也就意味着人人都不是艺术家。分析哲学家会这样说。没错。只有在分析哲学范围内,这个命题才会失去意义。但是,在现代主义的考古学中,它却是一项极其了不起的成就。谓予不信?请看下文。

## 三、媒介性与物性的临界点

至少从德国浪漫派(例如诺瓦里斯)开始,人们就早已对人人都是艺术家这一乌托邦充满了憧憬之情。德·迪弗的业绩在于考掘出这个乌托邦是如何一步步走向现实的。首先,伴随着现代社会大规模分工的出现,艺术创造这一即使晚至文艺复兴时期还是充满了魔力的活动,经历了一系列的祛魅过程。管装颜料的出现,使得绘画创作成为现代工业流水线的一部分。② 修拉分散排列颜料点子,让观众在视网膜上合成最终图像的做法,进一步使观众成为艺术创作过程的一部分。③ 因此,从原则上说,现代所有的绘画作品,都已经早已是半现成品。而从半现成品走向杜尚的现成品,只不过是个时间问题。

然而,如果说我们真的无法认真对待艺术阴谋论——认为当代艺术是美国政府的阴谋的理论——那么,我们至少还得说明,为什么杜尚直到半个世纪之后,也就是直到 20 世纪 60 年代才被公认为是一位艺术大师。我认为,这是真理需要时间才能被采信这个无情的"元真理"(meta-truth)的典型例证。历史需要经过整个前卫艺术运动(特别是达达主义),经过整个晚期现代主义(特别是抽象表现主义),才会在新前卫(特别是极简主义)中渐渐揭示其真理。因为,只有在极简主义中,格林伯格誓死捍卫的现代主义理论,才与杜尚的现成品理论合流。

回到本文开头提到的格林伯格现代主义理论的逻辑结论:一张绷紧的或钉在墙上的画布,已经是一幅绘画。而当极简主义者真的将一张白画布,或是一个漆成黑色的立方体展出的时候,他们似乎只是用具体作品展示了格林伯格的理论。

然而,有一个人既对格林伯格的这一理论表示不满,也对极简主义者将格林伯格的理论进行到底的做法表示了不满。他就是迈克尔·弗雷德(Michael Fried)。他说:

> 首先,说一幅钉在墙上的光秃秃的画布并不必然是一幅成功的画,这还不够;我认为,这样说也许更加精确:它并不是一幅令人信服的(*conceivably*)画。……在人们视钉起来的画布为一幅画的意义上,将某物视为一幅画,与相信一件特殊的作品可以跟过去那些其品质毋庸置疑的画作进行比较,是两种完全不同的经验:我想说的是,除非有什么东西迫使我们相信它的品质,那么,它就不过是某种微不足道的或有名无实的绘画罢了。这表明,平面性及平面性的边界不应该被认为是"绘画艺术不可还原的本质",而是某种类似某物之被视为一幅画的最起码条件的东西;因此,关键的问题不是那些最起码的、永恒的条件是什么,而是,在某个既定时刻,能迫

---

① 德·迪弗:《杜尚之后的康德》,第五章"杜尚之后的康德",第 227—300 页。

② 参见德·迪弗:《杜尚之后的康德》,第三章"现成品与管装颜料",第 125—165 页。

③ 晚近的研究更是将修拉置于盛期现代主义与 19 世纪后期资本主义现代性的关键位置。修拉的作品不仅与大规模生产的生理和个体心理学话语相适应,而且与涂尔干、塔尔德和勒庞的社会学及群众心理学密不可分。参见 Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT, 1999, pp. 149 – 280。

> 使我们相信我们可以继续将它视为一幅画的东西是什么。这不是说绘画没有本质;而是断言,那种本质——例如那种能够迫使人们相信它是一幅画的东西——主要是由最近的过去那些重要作品决定的,因而也是出于对最近的过去那些重要作品的回应而持续地加以改变的。绘画的本质不是某种不可还原的东西。毋宁说,现代主义画家的任务是要发现那些惯例,在一个既定的时刻,这些惯例本身就可以将他的作品的身份确定为绘画。①

当人们已经在追问一块空白画布是否是一幅画(或者更确切地说,是否是一张成功的画),当绘画似乎已经被逼到死角的时候,弗雷德敏锐地捕捉到了艺术界的新动向,同时也更具原创性地提出了有关艺术边界问题的新理论(遗憾的是,他站错了队:站在了捍卫现代主义媒介理论,反对极简主义物性理论的那一边;某种意义上也是站在了整个当代艺术的对立面)。他很快就发现后来被称为极简主义的一群艺术家,已经开始以剧场性(theatricality)来代替在场性(presentness),以物性(objecthood)来代替艺术的媒介性。当人们认为艺术还是媒介的时候,他们是通过艺术媒介,领悟到别的东西(可以是形而上学的真理,审美狂喜,也可以是别的什么)。而当人们不再将艺术当作媒介,而是直接当作一个物品,一种物性;他与这一物品之间的关系,也不再是静观沉思,而是参与到艺术家有预谋地加以调度的整个场域的时候,艺术这回事确实已经发生了根本性的转变。

简单地说,将画布视为一幅画(或艺术品),所需要的只是观看的态度发生一点改变。就此而言,我不得不惊讶于艺术家不断突破艺术边界的创造力。如今,剧场性、跨媒介性(Intermedeality)和场域特殊性(Site Specificity),已堂而皇之地被写入当代艺术的美学教科书了。②

当绘画媒介达到其物性的临界点(变成一块空白画布的时候),人人都认为绘画已经走进了死胡同,但谁能预见当代的艺术家们又将物性(而不再是媒介性)当作了艺术表达的手段?这大概就是艺术边界及其突破的故事中最成功的案例。当哲学家认为一个没有边界的东西是无法讨论的,或者认为人人都是艺术家也就意味着人人都不是艺术家时,他们只是在尽一个哲学家的本分:试图用概念去把握生生不息、方生方死的现象。而当艺术家总是突破艺术概念的边界的时候,他们也只是在尽自己的本分:只不过,与哲学家阿瑟·丹托所宣称的"哲学对艺术的剥夺"正好相反,这是艺术对哲学的剥夺。③

## Artistic Boundary and Its Breakthrough: A Case from the History of Art

Shen Yubing

(*Institute of Aesthetics and Critical Theory*, *Zhejiang University*, *Hangzhou* 310058, *China*)

**Abstract**: Everybody would think that art had come to its dead end, when the painting medium went to its critical point, i. e., when it became a pure blank canvas. But who would anticipate that contemporary artists could change the objecthood, i. e., the canvas itself into a kind of artistic expression? Maybe this was the most successful case in the story of artistic boundary and its breakthrough.

**Key words**: concept of art, artistic boundary, Clement Greenberg, Michael Fried, Thierry de Duve

(责任编辑 刘曙光)

① 迈克尔·弗雷德:《艺术与物性》,张晓剑、沈语冰译,南京:江苏凤凰美术出版社 2013 年版,第 48—49 页。

② 参见 Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, 2012。

③ 丹托"哲学对艺术的剥夺",见 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1988; 笔者对丹托的批评性讨论,参见"哲学对艺术的剥夺:阿瑟·邓托",载《20 世纪艺术批评》,北京:中国美术学院出版社 2003 年版,第 283—309 页。